The Mongoloid at the Venice Biennale

by Pier Paolo Pasolini

In Pier Paolo Pasolini's (1922-1975) extensive body of work, journalism plays a special role. Rather than being silenced, the author's passions and idiosyncrasies are amplified in an exploration of civilization and customs that runs through his entire work. Even today, italian culture struggles to acknowledge some of the positions Pasolini expressed with polemical flair and prophetic clarity. Consider his criticism of the 1968 youth revolt, for example. In a poem published in "L'Espresso" magazine, Pasolini condemned the positions of the students involved in clashes with police in Valle Giulia, Rome, taking many readers by surprise. The article we are republishing here, which appeared in june 1972 in the weekly magazine "Tempo" (full title: "Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana" ["The Mongoloid at the Biennale is the product of italian subculture"]*), targets the neo-avant-garde of the time and its flirtation with the demands of the student movement. The target chosen by Pasolini - a generation of intellectuals, artists, and academics who are still influential today - explains why this enlightening text is still largely ignored. In 1972, faced with the boy with Down syndrome exhibited by Gino De Dominicis at the Venice Biennale, Pasolini seems to conform to the methodological guidelines that could have come from De Dominicis himself. That is to say: a work of art is so elusive, unclassifiable, and complex that it is not even worth talking about or attempting to interpret, except as an exercise in style. And indeed,*

*paradoxically, Pasolini only mentions De Dominicis' work at the end of the article. But the long preamble is anything but an intellectual digression; even with a dated vocabulary, steeped in the political and social ferment of the time, Pasolini conducts a rigorous analysis. And the conclusions are not long in coming: if art is by its very nature a producer of metaphors, Pasolini suggests in the last lines of the article, then art attuned to aphasia and sociological justification can only become a metaphor itself, not of complexity but of nothingness. The boy exhibited at the Biennale is not a denunciation or discomfort or challenge to conventions. He is simply a reflection, a void activated by the greater void that produces him, offers him alibis, and critically assists him. For the book edition of the article, see P.P. Pasolini,*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, edited by Walter Siti and Silvia De Laude, Mondadori, Milan 1999, II, pp. 2612-2615. Translation is ours.*

About a dozen years ago, the neo-avant-garde movement emerged in italian literature. Reacting against the “commitment” that had been popular during the previous decade, it advocated for a new way of life and a new relationship with society. Poverty was no longer present; prosperity was. The owner was no longer present; the technician was. Integration was inevitable, so it was better to embrace it with cynicism and elegance. The neo-avant-garde accepted the new, as yet undefined values of neo-capitalism: and it was in the service of neo-capitalism that it destroyed – in the linguistic and literary fields – the classical values of classical capitalism.

The great “internal” revolution of capitalism, which began in the early 1960s – in which bourgeois civilization was renewing itself, planning a kind of palingenesis – had found its servants – as usual, fools and hooligans – in the writers of the neo-avant-garde. The first concern of these writers was to strip the writers of the previous generation, still tied to both classical and recent traditions and still naively fulfilling their role as “court jesters” (both of bourgeois power and of the opposition), of all value, to the point of complete discredit.

Then came 1968 and the student revolt, which overwhelmed and destroyed the neo-avant-garde (although its cynicism caused it to join and become confused with the student movement). The new left, seemingly born during that revolt, presented itself in the literary field as strictly content-oriented and utilitarian. It contested the “disengagement” of the neo-avant-garde without considering or questioning it – it seemed so marginal and frivolous – and returned to the previous literary idea of “engagement,” but with a crude, neo-zdanovist radicalism.

From this maximalist point of view, students also contested the historical

“commitment” of the 1950s, considering it to be ambiguous, weak, and compromised with both power and traditional opposition to power. For the students of ’68, the primary concern was to strip the proponents of established culture of all value and discredit them completely. In the space of a decade, traditionalist culture (both classical and recent) — in itself and in its exponents — was stripped of value and discredited twice. The points of view from which it was criticized “globally”, to the point of total deconsecration, were diametrically opposed, yet the result was the same.

The neo-avant-garde carried out a purely verbal revolution that played into the hands of the new bourgeoisie. The new bourgeoisie wanted to get rid of the old classicist rubbish, including its new, “committed” forms. Even the students, unintentionally, played the same game; they did nothing but devalue and discredit what those in power call “culturame”.

However, this is not the only similarity between the fatuous, careerist, purely literary revolution of the neo-avant-garde and the neo-marxist revolution of 1968. These two “revolutions” also share a critical language taken from the sociology and human sciences of the neo-bourgeois world.

This ideological identity permitted a sort of amalgamation between the neo-avant-garde and the student movement. It enabled disengaged neo-avant-gardists to casually join the committed students and allowed students to exploit ready-made arguments against their elders’ “commitment.” This amalgamation, which was completely absurd, was due to the cynicism (or neurosis) of the neo-avant-gardists and the literary ignorance of the students.

How did the italian subculture react to all this? As is typical of every subculture, it responded with conformity and a complete absence of critical thinking. In other words, it succumbed to the pressures of current events and fashion.

Initially, he accepted the devaluation of Italian culture in the literary realm by the neo-avant-garde, justifying it as a historical revision of values. Then, he accepted the devaluation of Italian culture in the ideological and political realms by the student movement, succumbing to its terrorism.

Today, therefore, everything appears to be “devalued”. It is true that the reasons behind the neo-avant-garde have since gone out of fashion and are no longer relevant; and it is equally true that the reasons behind the student movement have also gone out of fashion and are no longer relevant. But Italian subculture has “crystallized the devaluation”, operated for reasons so different from those of the neo-avant-garde and the student movement: it

has done so for reasons of its own, which are historically relevant: namely, indifference. What the neo-avant-garde first and then the student movement reduced to zero has become fixed at zero in the Italian petty bourgeois subculture, which is happy with this. It has embraced the easy anti-traditionalism of the neo-avant-garde and, at the same time, the pragmatism and utilitarianism (which are so congenial to it) of the student movement.

Every cultural moment has its own idea – perhaps indescribable – of the work of art. Now that all values have been brutally reduced to zero, what is the idea of the work of art that is in the mind and critical eschatology of Italian subculture? It is a monstrous fusion of the neo-avant-garde's absolute experimentalism, which is so extreme that it becomes illegible and useless, and the student movement's most readable and useful content.

This monstrosity looms large over every aspect of Italian life in recent years. In fact, even outside of literature, this monstrosity manifests itself in everyday life as a fusion of two irreconcilable cultural points of view implemented in historical subculture. Consider the extreme case of provocateurs, a figure inconceivable until a few years ago, at least in such large numbers. The existence of this figure is made possible by the common ground between fascists and leftists, populists and marxists. Thus, the provocateur can be welcomed and accepted everywhere because he is the product of a confusion that monstrously mixes the most diverse positions. De Dominicis' case is the typical product of this monstrous confusion; he can be considered a metaphor for it. He combines the provocations of the neo-avant-garde – such as pop art taken to its extreme, and so on – with the neo-marxist provocation of small groups and unrealistic, verbal denunciations, also taken to their extreme consequences. The subnormal boy he exhibited is a living symbol of the current idea of art that determines judgments in the italian cultural (subcultural) world.

Homepage: Pier Paolo Pasolini on the set of his film "The Canterbury Tales", 1972.
Below: Pier Paolo Pasolini's article published in "Tempo" on June 25, 1972.

PUNTI DI VISTA

Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana

di Pier Paolo Pasolini

I termini della vicenda e dello scandalo sono noti. Gino De Dominicis, un artista anconetano di 25 anni, perennemente vestito di nero, baffi spioventi, fino a ieri anonimo frequentatore dei bar di piazza del Popolo a Roma, espone un mongoloide alla 36ª Biennale. E' l'8 giugno e il mongoloide (nella foto, Paolo Rosa, 27 anni) rimane soltanto per pochi minuti nel padiglione italiano, alla mostra "Opera o comportamento". I fotografi, però, fanno in tempo a riprenderlo più volte: con un cartello al collo e senza, vicino al suo "illustratore" e da solo. Poi entrano nella sala alcuni critici e artisti, urlano « Nazista! ». « E' una operazione scandalosa che nulla ha a che fare con l'arte », « Bassa sottocultura », « In nessun caso si può usare l'uomo come oggetto ». De Dominicis si affretta a rimandare a casa la sua "opera". Si scatenano polemiche, denuncie, lettere. Ancora una volta l'arte moderna viene messa sotto accusa ed etichettata con ogni sorta di aggettivi; c'è chi vorrebbe darla in blocco alle fiamme. Siccome non si può dare alle fiamme l'opera di De Dominicis, non resta che cercare di capire come si è potuto arrivare all'esposizione di un uomo malato, incapace di intendere e di volere. E' proprio su questa domanda che abbiamo voluto richiedere il parere di Pier Paolo Pasolini. Ci pare inutile presentare Pasolini, narratore, poeta, saggista, regista, attore, uomo di idee. I lettori di "Tempo" lo conoscono bene perchè sul nostro giornale tenne dal 1969 al 1970 una rubrica di successo che s'intitolava "Il caos".

Roma, giugno

Una dozzina d'anni fa si è avuto nell'Italia letteraria il movimento della neoavanguardia. Era un movimento che reagiva all' "impegno" che era stato di moda durante il decennio precedente: vi reagiva in nome di un nuovo tipo di vita e di rapporto con la società. La miseria non c'era più, ma c'era il benessere; il padrone non c'era più, ma c'era il tecnico, eccetera, eccetera. L'integrazione era fatale, e quindi tanto valeva attuarla con cinismo ed eleganza. La neoavanguardia accettava i valori nuovi, non ancora definiti, del neocapitalismo: ed era a servizio del neocapitalismo che distruggeva — in campo linguistico e letterario — i valori classici del capitalismo classico.

La grande rivoluzione "interna" del capitalismo, iniziata nei primi anni Sessanta — in cui la civiltà borghese si rinnovava, progettando una specie di palingenesi — aveva trovato i suoi servi — al solito sciocchi e teppisti — nei letterati della neoavanguardia. La prima preoccupazione di questi letterati fu quella di destituire di ogni valore — fino al completo discredito — i letterati della generazione precedente, ancora legati sia alla tradizione classica che alla tradizione recente, e che adempivano ancora, ingenuamente, alla loro funzione di "buffoni di corte" (sia del potere borghese che dell'opposizione).

Poi venne il '68: la rivolta studentesca travolse e distrusse questa neoavanguardia (anche se essa, col suo cinismo, aderì e si confuse col movimento studentesco). La nuova sinistra, che parve per un momento nascere durante quella rivolta, in campo letterario si presentò come strettamente contenutistica e utilitaristica: ossia contestò senza neanche prenderlo in considerazione o metterlo in discussione — tanto le appariva marginale e frivolo — il "disimpegno" della neoavanguardia: e parve tornare all'idea letteraria precedente dell' "impegno", ma con un radicalismo pari alla grossolanità: tanto da risultare addirittura neo-zdanovistica.

E' da questo punto di vista massimalistico, che gli studenti contestarono anche l' "impegno" storico degli anni Cinquanta, come ambiguo, debole, e compromesso sia con il potere che con l'opposizione tradizionalistica al potere. Anche per gli studenti del '68, la prima preoccupazione fu quella di destituire di ogni valore, di screditare del tutto, gli esponenti della cultura stabilizzata, al di fuori dei valori particolari, personali o specifici. La cultura tradizionalistica (sia di tradizione classica che recente) — in se stessa e nei suoi esponenti — fu così, nel breve giro di una decina d'anni, per ben due volte destituita di valore e screditata. I punti di vista da cui essa veniva criticata "globalmente", fino alla sua sconsacrazione totale, erano diametralmente opposti, ma il risultato era lo stesso.

La neoavanguardia, compiendo una rivoluzione puramente verbale, faceva, come abbiamo detto, il gioco della nuova borghesia, che voleva disfarsi del vecchio ciarpame classicistico, comprese le sue forme nuove (oltretutto "impegnate"). Ma anche gli studenti, senza volerlo, hanno fatto lo stesso gioco: essi cioè non hanno fatto altro che svalutare e screditare quello che il potere usa chiamare "culturame".

Ma non è questo il solo punto che accomuna la rivoluzione fatua, arrivistica, puramente letteraria della neoavanguardia, e la rivoluzione neomarxista del '68. Ciò che accomuna queste due "rivoluzioni" è anche il linguaggio critico: preso ugualmente dalla sociologia e dalle scienze umane del mondo neoborghese.

Questa identità del linguaggio ideologico ha consentito una specie di amalgama tra la neoavanguardia e il movimento studentesco: ha consentito cioè ai neoavanguardisti disimpegnati di passare disinvoltamente nelle file degli student, al contrario così impegnati; e ha consentito agli studenti di usufruire di argomenti già pronti contro l' "impegno" dei vecchi. Tale amalgama — del tutto assurdo — tra la neoavanguardia e il movimento studentesco è dovuto, da una parte, al cinismo dei neoavanguardisti (oppure alla loro nevrosi), e dall'altra all'ignoranza letteraria degli studenti.

Come ha reagito la sottocultura italiana a tutto queste? Ha reagito col solito conformismo e con la solita totale incapacità critica, tipica di ogni sottocultura: ha accettato cioè il ricatto dell'attualità e della moda.

Dapprima ha quindi accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo puramente letterario dalla neoavanguardia (giustificando tale svalutazione come un atto storico di revisione dei valori). Poi ha accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo ideologico e politico dal movimento studentesco (soccombendo al terrorismo dell'operazione).

Oggi, quindi, tutto si presenta come "svalutato". E' vero che le ragioni della neoavanguardia sono frattanto passate di moda, non sono più attuali; ed è altrettanto vero che sono passate di moda e non sono più attuali le ragioni del movimento studentesco. Ma la sottocultura italiana ha "cristallizzato la svalutazione", operata per ragioni così diverse dalla neoavanguardia e dal movimento studentesco: e l'ha fatto per ragioni tutte sue, che le sono storicamente pertinenti: ossia il qualunquismo. Ciò che la neoavanguardia prima e poi il movimento studentesco hanno ridotto a zero, si è fissato sullo zero nell'ambito della sottocultura piccolo-borghese italiana, felice di questo. Essa ha fatto suo il facile antitradizionalismo della neoavanguardia e, insieme, il pragmatismo e l'utilitarismo (che le sono così congeniali) del movimento studentesco.

Ogni momento culturale ha una sua idea — magari non descrivibile — dell'opera d'arte. Oggi che tutti i valori sono stati brutalmente ridotti a zero, qual è l'idea dell'opera d'arte che è nella testa e nell'escatologia critica della sottocultura italiana? Tale idea è una fusione tra l'idea della neoavanguardia (lo sperimentalismo assoluto, letterario fino all'illeggibilità e all'inservibilità) e l'idea del movimento studentesco (il più leggibile e servibile dei contenutismi): una fusione semplicemente mostruosa.

Questa mostruosità incombe in ogni momento della vita italiana di questi anni. Infatti, anche fuori dalla letteratura tale mostruosità, come fusione — attuatasi nella sottocultura storica — di due punti di vista culturali inconciliabili, si manifesta nella vita di ogni giorno. Si guardi il caso estremo del provocatore, figura inconcepibile fino a qualche anno fa, almeno in modo così numericamente impressionante. Tale figura è resa possibile dal fatto che c'è un punto in comune tra fascista e gauchista, tra qualunquista e marxista: per cui anche fisicamente il provocatore può essere accolto e accettato ovunque, essendo prodotto di una confusione che mescola mostruosamente le posizioni più diverse. Il caso di De Dominicis è il tipico prodotto di tale confusione mostruosa: anzi può essere considerato una metafora. Egli mescola la provocazione della neoavanguardia — la "pop art" portata alle estreme conseguenze, eccetera — e la provocazione neomarxista dei gruppuscoli, la denuncia velleitaria e verbalistica portata ugualmente alle estreme conseguenze. Il ragazzo subnormale che egli ha esposto è il simbolo vivente dell'idea dell'opera d'arte che in questo momento determina i giudizi del mondo culturale (sottoculturale) italiano.

PIER PAOLO PASOLINI